

1980년대 ‘비판적 리얼리즘’ 미술의 사진 담론: 벤야민의 매체미학 수용을 중심으로*

여 문 주

(전남대학교 학술연구교수)

◆ 국문초록

본고는 사진과 미술이 서로 착종하고 있는 지점에 놓여있지만 기존의 사진사, 미술사 기술 모두에서 자세히 다뤄지지 않았던 1980년대의 사진적 실천들에 대한 연구의 일환으로, 민중미술의 이론적 생산 속에서 사진에 대한 새로운 인식과 담론이 형성되는 양상을 당시의 문헌들을 통해 살펴본다. 1970년대에는 파시즘적 전체주의의 통제하에 허용된 대중문화만이 노출되었다면, 80년대는 파시즘이 배후로 물러나고 소비 자본주의적 세계 질서로 본격적인 편입이 이루어지면서 신문, 잡지, 영화, TV 등 대중매체가 유포하는 ‘이미지 과잉’의 시대로 진입한다. 이와 같은 시각문화의 급격한 변화는 동시대 미술 속에서 사진에 대한 사유에 영향을 미친다. 사진은 80년대 새로운 시각문화 환경을 조성하는 핵심적 이데올로기 매체이면서 동시에 가려진 현실을 드러내는 매체라는 이중성을 지니고 있었고, 심미적 측면에서 미술과 일정한 조형언어를 공유하고 있다는 점에서 특별한 위치에 놓이게 된다. 본고는 변화된 시각문화 현실에 대한 당대의 미학적 입장과 태도를 이해하기 위한 사상적 근거로 당시 국내에 소개됐던 서구의 사진 이론들을 검토한다. 특히 여타의 이론 중에서도 반복적으로 조명되면서 미술과 매체, 미술과 현실의 관계에 대한 인식에 큰 영향을 미쳤던 벤야민의 사진론이 ‘비판적 리얼리즘’ 미술의 사진 담론에 수용되는 양상을 집중적으로 분석하고 그 의미를 논구한다.

주제어 : 민중미술, 비판적 리얼리즘, 사진, 대중매체, 매체미학, 벤야민

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2022S1A5B5A16049171)

I. 머리말

본고는 분야별로 확정된 영토와 자체의 위계를 지닌 기존 예술사 기술에서 누락되거나 방기된 것들을 가시화하고 의미화하기 위한 작업의 일환으로, 1970년대 한국의 ‘실험미술’에서의 사진에 관한 연구에서 시작되었다(여문주 2022가, 2022나). 70년대의 이 연구는 이 시기 ‘실험미술’에서 오브제, 설치, 퍼포먼스 등과 결합하거나 독립적 표현매체로 광범위하게 활용됐지만 그간 간과돼왔던 사진 매체의 부상에 주목하고, 이 사진(적) 작업들에서 발견되는 다양한 형태의 ‘지표적’ 징후들의 미학적, 철학적 의미를 고찰한 것이었다. 그 연장선상에서 본고의 목적은, 사진과 미술이 서로 착종하고 있는 지점에 놓여있지만 역시 기존의 사진사, 미술사 기술 모두에서 거의 주목받지 못했던 1980년대 사진적 실천들을 대상으로, 이 시기 민중미술의 이론적 생산 속에서 사진에 대한 새로운 인식과 담론이 형성되는 양상을 당시의 문헌들을 통해 살펴보고 그 의미를 논구하는 데 있다. 70년대의 연구가 사진과 미술의 직접적 교류 없이 미술계 내부에서 수행된 작업들을 대상으로 진행했다면, 80년대 민중미술의 자장 속에서 수행된 새로운 사진적 실천들에 대한 연구는 사진과 미술의 분명한 교류와 상호관계를 보여주는 기록과 단서들로부터 출발한다.

1980년대에 접어들면서 사진과 미술의 관계에 대한 이론적 인식이 보다 선명하게 전개되었던 요인으로 사진과 영상 이미지를 중심으로 작동하는 대중매체의 급부상을 들지 않을 수 없다. 70년대에는 파시즘적 전체주의의 통제하에 허용된 대중문화만이 노출되었다면, 80년대 한국 사회는 파시즘이 배후로 물러나고 소비자본주의적 욕망의 회로 속으로 본격적인 편입이 이루어지면서 신문, 잡지, TV, 영화 등 대중매체가 유포하는 “이미지 과잉”의 시대로 진입한다(김동식 2000:238). 80년대의 체제 속에서 이미지에 대한 비판적 사유는 이제 정권에 장악된 언론의 편향적 이미지뿐만 아니라, 일상적 삶을 포위하며 폭발적으로 팽창한, 욕망을 자극하는 대중매체 이미지와 정면으로 마주해야 했다.

이와 같은 시각문화의 급격하고 포괄적인 변화는 동시대 미술 속에서 사진에 대한 사유에 큰 영향을 미치게 된다.¹⁾ 사진은 TV와 함께 80년대

새로운 시각문화 환경을 조성하는 핵심적인 이데올로기 매체이면서 동시에 가려진 현실을 드러내는 비판적 매체라는 이중성을 지니고 있었다. 또한 사진은 심미적 측면에서 미술과 일정한 조형언어를 공유하고 있다는 점에서 특별한 위치에 놓이게 된다. 실제로 80년대 민중미술 전반에 걸쳐 기존의 관점과 확연히 구별되는, 사진에 대한 새로운 담론과 사진적 실천들이 생산되었는데, 본고는 그 가운데 '비판적 리얼리즘'²⁾으로 분류되는 80년대 전반기의 민중미술의 맥락 속에서 이루어진 사진 매체, 사진 이미지와 관련된 논의들을 살펴볼 것이다. 시각문화 현실에 대한 당대의 미학적 입장과 태도를 이해하기 위한 사상적 근거로 당시 국내에 소개됐던 서구의 대중문화에 대한 다양한 분석적 이론들을 살펴보되, 특히 이 시기 여타의 이론 중에서도 반복적으로 조명되면서 미술평론가와 작가들의 미술과 매체, 미술과 현실 사이의 관계에 대한 이해에 큰 영향을 미쳤던 Walter Benjamin의 이론이 수용되는 양상을 집중적으로 검토하고자 한다. 속절없이 사라져가는 과거와 눈부신 속도로 밀려오는 미래 사이에서, 변화하는 대중매체와 기술, 예술의 관계에 대해 고민했던 이들의 이론적 탐색에 Benjamin의 사유가 일으킨 공명에 대한 검토 없이 80년대 새로운 사진적 실천들의 부상과 그 의미를 온전히 설명할 수 없다고 보았기 때문이다.

본고는 먼저 김윤수, 원동석, 최민, 성완경 등의 민중미술 1세대 평론가들이 서구의 대중매체 및 사진 이론들을 비중 있게 다뤘음을 확인하고, 이들이 소집단 동인지나 『계간 미술』, 『공간』, 『미술춘추』 등과 같은 미술 및 건축 잡지 등의 지면을 통해 생산했던 텍스트들을 파악한다. 그리고 이들

-
- 1) 대중매체가 동시대 미술에 미친 영향을 연구한 기혜경(2018:10)은 1980년에 이루어진 컬러 TV 보급을 기점으로 80년대 한국 사회에서 대중매체의 확장이 본격화되었다고 보고, 당대 민중미술을 그러한 매체 환경의 변화에 민감하게 대응하여 전개된 미술로 간주한 바 있다.
 - 2) 민중미술의 세대 구분은 논자들의 논점에 따라 조금씩 차이를 보인다. 일반적으로 80년대 전반기의 경우, '비판적 현실주의', '비판적 리얼리즘'으로 용어상의 일치를 보이고 있지만, 후반기의 경우 '민중적 현실주의'(이영철, 라원식), 또는 '변혁적', '당파적', '진보적 현실주의'(이영욱, 이영철, 심광현) 등 보다 다양한 용어로 불리고 있다(미술비평연구회 편 1993 참고). 본고는 80년대 전반기 민중미술의 자장 속에서 새롭게 형성된 사진 담론이 무엇보다 제도권 미술의 권위와 사진과 권력과의 관계에 '비판적' 태도를 견지했다는 점에서 이 시기 민중미술을 규정하는 기존의 '비판적 리얼리즘'이라는 용어를 그대로 사용하기로 한다.

이 당대의 창작과 담론의 장 속에 이 이론들을 어떻게 위치시켰는지 Benjamin의 사진론에 대한 해석을 중심으로 검토한다. 본고는 이를 통해 80년대 ‘비판적 리얼리즘’ 미술의 사진에 대한 인식- 지배적 이데올로기 도구로서의 사진과 그것을 전복하기 위한 예술적 매체로서의 사진의 가능성에 대한 인식-의 복잡성을 드러내고, 향후 본고의 연장선상에서 다루게 될 ‘비판적 리얼리즘’ 계열 작가들의, 사진 이미지를 참조하거나 직접 활용한 작업들에 나타나는 몽타주 기법과의 연관성을 시사하고자 한다.

II. 80년대 이전 예술사진 담론의 前史

80년대 민중미술의 자장 속에서 이루어진 사진 담론의 특수성은 먼저 사진계에서 개진됐던 사진에 대한 논의들의 양상 파악을 통해 보다 선명하게 드러날 것이다. 사진계에서의 사진 담론은 소규모의 친목모임에서 전국적 단위의 사단법인체³⁾에 이르기까지, 일제강점기부터 그 조직과 해체를 거듭하면서 이어져 온 다양한 사진 단체를 중심으로 형성됐던 것으로 보인다.⁴⁾ 그 대강의 흐름을 살펴보면, 해방과 한국전쟁 이후 50-60년대에는 일제강점기를 풍미했던 회화주의적 ‘살롱사진’을 거쳐, ‘신선회’(1956년 창립)가 표방했던 ‘생활주의·리얼리즘’ 사진, ‘짜롱 아루스’(1960년 창립)와 ‘현대사진연구회’(1961년 창립)가 공히 리얼리즘에 토대를 두면서도 구성적 형태의 조형성을 추구했던 ‘모던 포토’, 사진 고유의 조형언어를 개발해 사진의 독자성을 추구했던 ‘기록사진’⁵⁾ 등, 비록 그 이론적 구체성이나 실

3) 1956년 영업사진가들이 창립한 ‘전국사진가연합’이 해방 후 조직된 최초의 사단법인체로 알려져 있다(최인진 1999:32 참고).

4) 이와 관련하여, 특히 50-60년대 ‘신선회’, ‘짜롱 아루스’, ‘현대사진연구회’ 등의 주요 아마추어 사진 단체들과 동시대 사진 담론의 관계를 다룬 박평중(2016)의 논문을 참고할 것.

5) 이 ‘기록사진’이란 용어는 ‘현대사진연구회’의 창립 멤버였던 정몽각이 1964년에 발행된 이 협회 기관지 『斜眼』 4호에 「우리가 나가야 할 길이란?」이란 제목으로 기고한 글에서 서구의 ‘Documentary Photography’를 우리말로 번역해 사용한 것이다(박주석 2021:417, 478 참고). 정몽각은 이 글에서 1930년대 미국에서 부상했던 ‘다큐멘터리 사진’-사진가의 주제 의식과 사진의 기록성의 가치를 중시

천적 정합성의 문제에 관해서는 이견이 있을 수 있지만, 사진의 미적 형식을 모색하는 과정에서 나름의 미학을 만들어가는 방식으로 예술사진 담론의 주류가 형성되었다고 할 수 있다.

1980년대 초·중반에야 본격적으로 사진 이론을 전공한 사진 전문 평론가가 등장하게 되는데, 그 이전까지 사진에 대한 논의는 대부분 사진가들 자신에 의해 주도됐다. 1940년대 후반 '생활주의·리얼리즘'을 이끌었던 임응식, 구왕삼 등의 평론 활동을 필두로, 50년대에는 사진기자 출신의 저널리즘 사진평론가 이명동을 비롯, 서상덕, 김태환, 최병덕 등이 합류했다. 이들은 주로 일간지나 잡지 등을 통해 목소리를 냈는데, 일간지의 경우 그 지면이 제한된 매체의 특성상 주로 사진 관련 사진, 행사 등의 일회성 정보 전달 수준에 머물렀다. 1948년 7월 창간되어 1950년 6월까지 총 12권이 발행됐던 최초의 사진 전문 잡지 『寫眞文化』⁶⁾ - '조선예술사진연구회'의 회보가 그 전신이었던 - 를 기점으로, 비록 사진미학이나 사진비평 등의 이론적 체계가 미흡했지만, 사진에 관한 본격적인 담론의 장이 마련되기 시작했다. 그 이후 1964년 8월, '싸롱 아루스'와 '현대사진연구회'의 공동 기관지 성격으로 창간된 부정기 간행물 『斜眼』이나 1966년 8월에 창간된 『사진예술』과 『포토그래피』 등을 통해 사진가들은 자신이 지향하는 사진예술 경향을 옹호하는 글을 발표하거나, 자신이 공감하는 해외의 사진 사조나 동향에 관한 글을 번역해 소개하는 등 사단의 지지기반을 확보하려는 노력을 기울이기도 했다.

1970년대의 사진 담론은 그 제도적 구도가 이전의 상황과 크게 달라지지 않은 사진계의 상황 속에서 전개됐던 것으로 보인다. 물론 사진산업의 발전, 광고시장의 활성화, 사진인구의 증가, 대학 내 사진학과와 증설 등 과거에 비해 사진계의 양적 팽창은 뚜렷이 관찰된다. 아울러 기존의 사진 잡지에 더해 1975년 계간지로 출범한 『영상(映像)』과 1977년 『사단』 등이 연속해 창간되어 사진 담론의 장 또한 확대됐다. 그럼에도 이 사진 잡지들은 시대의 변화를 반영하지 못하고 60년대와 거의 유사한 형식과 내용을

-을 일제강점기의 '살롱사진'이나 한국전쟁 이후의 '생활주의·리얼리즘' 혹은 '모던 포토'의 한계를 극복할 수 있는 대안으로 제시하고 있다.

6) 이 잡지에 관하여 자세히 연구한 박혜성(2010)의 논문을 참고할 것.

반복했던 것으로 보인다(진동선 2000:31 참고). 홍순태, 육명심, 한정식 등 대학에서 교편을 잡고 있거나 김광석 등 현장에서 활동했던 사진가들이 가세하여 이루어진 이 시기 사진에 대한 논의는, 사진이론가 박평중(2020:45)에 의하면, 50~60년대의 ‘리얼리즘’과 ‘기록’의 중요성이 더욱 심화되는 양상—그로 인해 대립 구도 속에서 제기됐던 ‘모더니즘 사진’에 대한 논의는 더는 진척을 보지 못하는—으로 요약되고 있다.⁷⁾ 사진사가 박주석(2021:451)의 동시대 사진에 대한 평가는 더욱 분명한 부정적 어조를 띄고 있다. 그에 의하면 이 시기를 포함하여 1980년대 중반까지 한국 사진계의 사진예술은 “군사문화의 [...] 획일적인 사회적 분위기 속에서” 산업적 성장과 제도적 팽창에도 불구하고 과거의 구태의연한 사진미학을 ‘답습’하는 ‘침체기’에 빠졌기 때문이다.

그럼에도 1970년대 나타난 주목할 만한 현상은 『신동아』, 『정경연구』, 『월간중앙』, 『뿌리깊은 나무』 등과 같은, 사진 잡지가 아닌 종합 교양지 성격의 잡지 지면을 통해 주명덕, 강운구, 김수남, 김기찬 등의 사진가들이 과거와는 다른 새로운 방식으로 그들의 작업을 발표하게 되었다는 것이다(박주석 2021:451-476 참고). 이들은 산업화, 도시화로 인한 한국의 급격한 사회적 변화의 다양한 양상을 시리즈 형식으로 발표하면서 다큐멘터리 사진 영역에 의미심장한 발전을 보인 것으로 평가된다. 다큐멘터리 사진에 대한 본격적 담론은 『영상(映像)』 및 『월간사진』, 『사단』 등을 중심으로 형성되었다고 할 수 있다. 이 사진 잡지들은 주로 미국이나 유럽의 다큐멘터리 사진 경향과 주요 사진작가들을 소개했을 뿐만 아니라, 이 개념을 한국 사진작가들의 작업에 직접 적용하기도 했다(박주석 2020:480-486 참고). 이들은 Walker Evans를 위시하여 Robert Frank, Lee Friedlander, Diane Arbus 등의 서구 사진가들처럼, 긴 호흡으로 특정 테마를 심도있게 다룬 이른바 ‘포토에세이’ 형식의 사진을 발표할 수 있는 장을 확보함으로써, 기성세대 사진가들의 구심적 역할을 했던 사진 단체에서 벗어나 이른바 ‘작가주의’로 불리게 되는 ‘개인적 스타일’을 형성해나간 것으로 보인다. 이러

7) 여기서 박평중은 1970년대의 사진 담론은 “리얼리즘과 기록 패러다임”에 의해 주도됐으며, 대개 공모전의 구태를 벗어나지 못한 채 ‘리얼리즘’과 ‘기록’ 개념에 대한 새로운 이론적, 실천적 접근도 이루어지지 않았다고 보았다.

한 사진 작업은 80년대 민중미술과 그 미학적, 이념적 지향점이나 활동반경의 측면에서 직·간접적으로 교차하는 접점을 만들게 된다.

한편, 70년대 ‘실험미술’ 내에서 사진과 결합한 작업들이 다수 등장했다는 사실 또한 주목해야 할 대목이다. 70년대 초반 결성된 ‘A.G’와 ‘S.T’ 등, ‘실험미술’과 ‘전위미술’을 표방한 소집단들을 중심으로 활동했던 김구림, 이승택, 이강소, 이권용, 성능경 등의 작업에서 사진은 제도 미술이 그어놓은 현실과 미술의 경계에 대한 이들의 도전적 질문과 실험 속에서 상당히 중요한 매체로 자리하게 된다. 이들은 당대의 정치적 상황과 제도 미술의 한계 속에서 사회적 현실과 개인적 실존의 양극을 향한 탐구의 개념적 장치로 사진 매체를 사용했다.⁸⁾ 이러한 사진의 용법은 첨예한 현실의식과 ‘작가주의’로 무장한 동시대 다큐멘터리 사진과 일정 부분 공명하고 있을 뿐만 아니라, 80년대 ‘비판적 리얼리즘’ 계열의 작품들 속에서 다시금 등장하는 사진 매체의 활용에 대한 의미 있는 징후라고 할 것이다.⁹⁾

III. ‘비판적 리얼리즘’ 미술과 사진

1. 벤야민의 사진론 수용 양상

1970년대 지식인들은 『문학과 지성』, 『창작과 비평』 등의 문예지를 통해 한국 사회의 변화를 ‘대중사회’로의 이행으로 진단하고 서구의 다양한 사유들을 소개, 분석, 적용하는 이론 작업을 진행했다. 그런 맥락 속에서 Gisèle Freund, John Berger, Susan Sontag 등의 새로운 서구 사진 이론들이 비교적 활발히 소개됐다. 이 이론들은 그간 한국 사진계가 주로 관심을 기울여왔던 사진의 미학적, 예술적 문제만이 아닌, 사회적, 정치적, 심리적 측면에서 사진에 접근하고 있다. 그 가운데 가장 주목할 만한 점은, 이 이론들에 직·간접적으로 영향을 미친 Benjamin의 사진론이 집중적으로 반복해

8) 70년대 ‘실험미술’에서의 사진에 관해서는 여문주(2022가, 2022나)의 논문을 참고할 것.

9) 그 상관관계에 대한 보다 자세한 내용은 본고의 후속 논문에서 다뤄질 예정이다.

조명되었다는 것이다.¹⁰⁾ 이는 급격한 산업화를 통해 소중하던 것들을 파괴하는 요인으로서 기술에 대한 단선적 비판을 넘어, 기술의 긍정적 측면에 대한 모색이 시작되고 있었음을 의미하며, 사진을 비롯한 대중매체의 양가성에 대한 심층적 사유가 이루어지고 있었음을 시사한다.

먼저 편집자로서 Benjamin의 텍스트가 가장 먼저 국내에 소개되는 데 일조했던 미술평론가 김윤수(1975/1986:14)는 『藝術의 創造』라는 제목의 앤솔로지에 서문으로 쓴 「20세기 예술과 사회배경」이라는 글에서 “과학기술의 경이적인 발달과 산업자본주의의 고도화”로 특징지어지는 현대사회에서 예술 역시 그러한 변화를 그대로 반영한다고 보았다. 그러한 변화 가운데 그가 첫 번째로 언급하고 있는 것은 복제기술의 발달로 인한 ‘예술의 세속화’이다. 김윤수(1975/1986:27-28)는 이 글의 말미에 ‘예술의 민주화’에 대한 Benjamin의 사유에 기대어, 사진을 위시한 영화, 레코드, 인쇄 등의 복제기술이 예술작품의 ‘예배가치’를 상실하게 만들었으며, 동시에 “예술을 통해 자아와 자기 사회로 향하는 계기”를 제공하게 되었다고 적고 있다. 다시 말해 유일성의 신화 속에 갇힌 ‘예술을 위한 예술’의 폐쇄성을 극복하고 예술가와 사회가 소통할 수 있는 대안을 바로 무한히 복제 가능한 기술 매체의 특성을 개발하는 데서 찾은 것이다. 더불어 그는 이러한 기술이 이야기하는 또 다른 측면, 즉 상업자본에 의한 예술작품의 획일화와 대중소의 현상을 언급하면서 Benjamin이 지적했던 복제기술의 양면성을 잊지 않고 상기시키고 있다.

문학평론가로서 미술에 많은 관심을 기울였던 김우창(1978/1982)의 「보이는 것과 보이지 않는 것」은 대중의 꿈과 욕망을 자극하는 온갖 사물과 이미지들이 범람하는 소비사회에서 가시적인 표층 너머 은폐된 비가시적인 실체를 간파할 필요성을 지적한다. 이 글은 1978년 『뿌리깊은 나무』에

10) 1974년 김윤수가 편집한 『藝術의 創造』라는 앤솔로지에 Benjamin의 “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”가 박종대에 의해 번역되어 「複製時代의 藝術作品」이라는 제목으로 처음 소개됐고, 그 이후 1978년에는 김용권의 편집으로 출판된 『世界評論選』에 김우창의 번역에 의해 「機械複製時代의 藝術作品」이라는 제목으로, 그리고 1980년에는 Benjamin의 평론집으로 출판된 『現代社會와 藝術』에 차봉희의 번역에 의해 「技術複製時代의 藝術作品」이라는 제목으로 수정되어 거듭 소개됐다.

먼저 발표되고 '현실과 발언'이 무크지 형식으로 1982년에 창간한 첫 번째 동인지에 다시 실린 것으로, 이 글에 표현된 “본능적 구조”보다는 “사회적이고 역사적인 조건”에 의해 더 많은 영향을 받는다는 지각작용 방식에 대한 그의 생각에서 Benjamin과의 연관성을 파악할 수 있다. Benjamin의 「기술복제 시대의 예술작품」(이하 「기술복제」)의 번역자 가운데 한 사람이기도 했던 그는 산업화, 도시화로 우리 감각에 노출되는 사물은 매우 다양해졌지만, 오히려 Benjamin이 말한 ‘아우라’를 체험할 수 있는 기회가 사라졌다고 역설한다. 그가 여기서 ‘분위기’라고 번역하고 있는 ‘아우라’는 복제될 수 없는 유일하고 특별한 사물, 사람과의 깊고 오랜 ‘삼투관계’에서 비롯되는 진정한 체험을 의미한다(1978/1982:128-129). 무엇이든 복제에 의해 재빨리 대체되고 소비되는 현대사회 시스템 속에서 새롭게 등장한 ‘상품미학’이 피상적, 가상적 미로 우리의 눈을 현혹하면서 우리 스스로가 사물, 사람과의 관계로부터 소외되는 사실조차 자각하지 못하게 만들고 있다는 것이다. 김윤수가 앞서 예술작품의 ‘예배가치’의 상실을 언급할 때 잘 내비치지 않았던 ‘아우라’의 상실에 대한 애석함이 김우창의 글 속에는 명확히 표현되어 있다. 그러나 그 애석함은 Benjamin에 의해 ‘아우라’ 상실의 주범으로 지목됐던 복제기술인 사진에 대한 원망으로 이어지지는 않는다. 김우창에 끼친 Benjamin의 영향은 그가 이후에 쓴 글 속에서도 발견되는데, 우리는 이 글들을 통해 당시 사진에 대한 그의 생각이 어떠했는지 가늠할 수 있다. 예를 들어 2014년에 출판된 『예술과 삶에 대한 물음』이란 앤솔로지에 수록된 글인 「현실의 예술적 재구성」에서 그는, “스냅사진은 눈으로 본 것을 더 정밀하게 하는 것이 아니라 전적으로 새로운 사안(事案)의 구조적 형성을 드러낸다”라는 Benjamin의 말을 인용하면서, 그것을 카메라 렌즈 등의 시각적 보조장치에 의해 보기의 방식이 달라짐으로써 실재의 다른 모습이 드러난다는 의미로 해석하고 있다(2014:146-151 참고). 중요한 것은 무엇인가를 보여주고자 할 때 그 전체적 의도를 실현시킬 수 있는 **기술의 문제**—Benjamin이 말한 “전적으로 새로운 사안의 구조적 형성”에 해당하는—라는 것이다. 따라서 사진(카메라)은 역설적으로 ‘보이는 것’의 영역을 확장시키고 ‘보이지 않는 것’을 가시화할 수 있는 기술로도 이해될 수 있을 것이다.

한편, 민중미술 1세대 평론가 가운데 한 사람이었던 원동석(1982:36-41)

은「수용의 현실과 소외」라는 글에서 Benjamin을 직접 언급하면서, ‘외부’ 즉 해외 미술의 수용과, ‘내부’ 즉 전통 미술의 수용이라는, 우리 미술이 근대기부터 경험해왔던 문제를 이른바 ‘수용이론’을 통해 제도적 맥락에서 고찰한다. 특히 ‘수용가치’를 다루고 있는 장에서 그는 예술작품이 특별한 제의적 장소성으로부터 이탈하여 세속적 수용층을 형성하는 과정에서 자유롭게 이동가능한 형태, 다양한 취향이나 요구에 부합하는 장르와 기법의 개발이 이루어졌다고 설명한다. 그리고 사진을 비롯, 영화, TV 등과 같은 **복제기술**이 대량 전달과 수용의 방식을 통해 이러한 ‘**집단적 전시기치**’의 **효력**을 증폭시켰다고 보았다. 반면, 절대다수인 민중을 대상으로 작동되는 대중매체의 속성상 그것에 의해 만들어진 대중문화의 하향 ‘평준화’, ‘상투화’, 그리고 수용자 의식의 ‘조작’ 가능성이 극복되어야 할 문제로 제시된다. 그는 ‘수용방법’을 다룬 마지막 장에서 이런 문제들에 직면하여 창작자와 수용자 모두에 각각 ‘창작방법’과 ‘감상방법’의 변화를 요청한다. 후자는 기존의 작가와 감상자 사이 위계적 질서가 야기한 수용자의 피동성에서 벗어나 비판적 관점을 키우는 일종의 자기계발에 관한 것이다. 전자는 보다 폭넓은 민중을 감상인구로 수용할 수 있는 새로운 창작의 기법, 재료, 형식, 또는 전시 공간 개발의 필요성에 관한 것이다. 여기서 주목할 점은 원동석(1982:54-55)이 “가격의 저렴화 및 대량공급”에 대한 두려움을 극복하고 “대량의 수요를 충족케 하는 기술적 방법”, 다시 말해 **대중매체의 활용**을 역으로 제안하고 있다는 것이다.

원동석과 같은 시기 활동했던 또 다른 민중미술 1세대 평론가인 최민의 사진에 대한 관심은 상당히 큰 편이었고, 80년대를 지나 2000년대까지 이어질 만큼 지속적이기도 했다. 기계적 방식으로 대량생산된 이미지에 대한 최민의 논의에는 Benjamin의 복제기술로서의 사진, 혹은 기술 매체에 대한 보다 복잡하고 양가적인 사유가 잘 반영되어 있다. 최민(1979)의 복제에 대한 생각은 먼저 ‘複製 美術品の 감상’이란 짧은 글을 통해 엿볼 수 있다. 그는 현실적으로 원작을 감상할 수 있는 기회가 우리 일상에서 극히 제한적인 만큼, 복제는 그 ‘**원칙적 [...] 결합**’에도 불구하고, 원작에 대한 ‘친근성’, ‘접근성’, ‘분석적 활용성’, ‘임의적 가용성’ 등 **다양한 가치**를 지니고 있다고 보았다. Benjamin 사유의 복잡성을 반영하는 또 다른 대목은 1981년 『문예중앙』 겨울호에 발표한 「이미지의 대량생산과 미술」에 나온다

(1981/2021). 여기서 그는 Benjamin을 직접 언급하면서, 대중매체가 표면적으로는 그것과 대립하고 있는 것처럼 보이는 미술품을 대량 복제할 때, 이 미술품의 '유일성', '희소성'에 갖든 '아우라'를 단순히 파괴하는 데 그치는 것이 아니라, 또 다른 측면에서는 오히려 미술품의 '유일성'과 '희소성'의 신화를 더욱 공고히 함으로써 '순수미술'과 일종의 **공모관계**를 맺고 있다고 말한다. 복제가 더 많이 되면 될수록 원본 자체에 갖든 '아우라'는 더욱 강해진다고 보았기 때문이다. 같은 텍스트에서 최민(1981/2021:171-176)은 원작이 아닌 복제 이미지를 감상할 때의 한계를 거론하면서도, 전통적 생산 방식의 순수미술과의 대립적 관점에서 기술 매체에 가해지는 일방적이고 단순화된 비판의 문제를 지적한다. 즉 대중문화 비판론자들의 주장과는 달리, 그러한 매체에 의해 만들어진 복제 이미지가 반드시 자유롭지 못하거나 혹은 '비인간적'이고 '비개성적'이라고 단정할 수는 없다는 것이다. 최민(1981/2021:174)은 영국 출신의 팝아티스트이자 사회학자기도 한 John McHale을 언급하면서 이미지에 대한 이러한 부정적 통념에는 '개별적이고 선택적인 소비'—최민은 이 텍스트에서 아쉽게도 그에 대한 사유를 깊이 있게 개진하고 있지는 않다—에 대한 고려가 반영되어 있지 않다고 지적한다.

2. 사진의 리얼리즘과 새로운 시간성의 구축

최민에게 있어 사진—또는 미술—과 현실의 관계는, 첫째 사진가의 현실에 대한 태도를 통해, 둘째 사진의 특수한 매체성에 대한 이해를 통해 논의될 수 있는 문제이다. 전자의 경우는 1980년 『季刊美術』에 실린 그의 「미술가는 현실을 외면해도 되는가」라는 글에서 가늠해볼 수 있다. 여기서 그는 '전문화', '계대화'된 고급문화로서 미술의 제작과 수용 모두 일반 대중과 괴리된 사태를 비판하고 있으며, 그러한 사태의 근본적 원인을 미술 언어의 난해함, '공동체적 현실'에 대한 작가의 '무관심' 혹은 '무감각'에서 찾고 있다(1980/2021:148-150). 최민에게 있어 이 문제는 단순히 현실을 그리려는 작가의 의도만으로 해결되지 않는다. 보다 중요한 것은 작가의 현실 인식과 현실 재현의 방법적 성찰에 있다. 그는 현실을 꿈이나 환상의 영역까지 포괄하는, 매우 **다양한 폭과 깊이**를 지니면서 각기 **다른 주관**에 의해 **상이하계** 규정되는 것으로 보았고, 하나의 주관으로서 작가는 먼

저 일반적 공감을 얻을 수 있는 “공동체적 현실”에 대한 진지한 성찰에 기초한 주제, 그리고 그에 부합하는 형식을 선택해야 한다고 역설한다(1980/2021:151-154). 그리고 사진에서 그러한 주제와 형식은 ‘리얼리즘’으로 나타난다. 자신의 사진미학을 차후 상세히 피력하고 있는 「스트레이트 포토, 리얼리즘, 다큐멘터리」라는 제목의 텍스트에서 그는 “삶의 표면 밑에 감추어져 있는 보다 의미 있는 것, 우리가 흔히 진실이라고 부르는 것에 육박하고자 하는 의지에서 출발한 사진”을 리얼리즘 사진으로 정의한 바 있다(2006/2021:491). 1980년에 쓰인 글에서 표현된 그의 현실에 대한 생각을 고려할 때, 말하자면 그것은 우리 눈앞에 놓여있는 대상이 어떤 고정된 실체를 갖고 있으며 바로 그 실체를 포착할 수 있다는 믿음을 불식시키는 사진을 가리킨다. 최민(1983/2021:467)에게 있어 애초 사진은 그 자신이 **다채롭고 변화무쌍한** 삶이라고 보았던 **현실** 속에서 그러한 변화 자체를 고정시키는 역설적 매체, 따라서 **“본질적인 애매성”**을 갖고 있는 매체였다고 할 수 있다.

리얼리즘 사진에 대한 최민의 관점은 80년대 민중미술에서 논의된 리얼리즘 개념에 대한 여러 접근들 가운데 “사물의 객관적 존재에 대한 신뢰”를 바탕으로 당대의 역사적, 시대적 현실을 충실하게 반영해야 한다거나(H. Read 1969:138), “현실의 제모순을 그 지향해야 할 사회적 이상과 함께 그”려야 한다는(김운수 1975/1986:21) 이념적, 강령적 규정과 중요한 차이를 드러낸다.¹¹⁾ 최민(2006/2021:501)은 현실 자체의 본질적인 성격, 즉 현실이 무엇인가라는 보다 근본적인 차원에 대한 인식의 필요성을 제기하고 있으며, 이런 인식은 바로 사진과 대상, 사진과 현실 사이 접촉이자 거리에 의해 만들어지는 ‘자기분열적’, ‘모순적’ 이미지인 사진이란 매체의 **존재론적 모호성**에 대한 성찰을 거침으로써 도달할 수 있었던 것이라 할 수 있겠다. 이것이 바로 그가 이해한 사진의 매체적 특수성이자 동시에 사진의 특

11) ‘현실과 발언’을 중심으로 한 ‘새로운 미술운동’의 많은 작가들이 생각했던 리얼리즘은, 원동석(2005)에 의하면 “소박하게 인간성의 회복, 모더니즘 미학의 거부, 미술 표현영역의 확대, 또는 구상성의 회복 정도에 머물기를 원했”던 것으로 여겨진다. 원동석은 최민, 성완경 등의 제한적 논의를 제외하면 미술계에서 리얼리즘에 대한 연구가 80년대 전반기 미진했으며, 후반기엔 “집단적 실천 구호”에 묻혀 실질적인 이론적 성과를 거두지 못했다고 진단한다.

별한 리얼리티라고 할 수 있을 것이다.

여러 측면에서 최민과 관심 영역이나 지향점을 공유했던 성완경 또한 사진과 현실의 관계를 집중적으로 다뤘던 평론가이다. 성완경(1984/1986:236)은 온갖 종류의 사진 이미지들이 범람하고 있는 현대 산업사회, 소비사회에서 사진의 객관성에 대한 믿음과 사진의 상징적 능력에 의해 사진이 **현실** 자체를 **대체**하게 되었다고 역설한다. 이와 관련해 그는 『季刊美術』에 기고한 글에서 그 자신이 “비합리적인 힘, 물신숭배적이고 원시적인 힘”이라고 표현했던, 인류의 역사만큼이나 오래 지속된 이미지의 영향력이 특히 현대 사회에서 정치와 자본의 **권력관계를 강화**하는 데 그 어느 때보다 더욱 체계적인 방식으로 매우 강력한 효과를 발휘한다고 강조한 바 있다(1982다/1986:389).

성완경(1982나)의 「사진과 현실」은 상당히 긴 지면을 할애해 Benjamin을 비롯한 Sontag, Berger, Freund, André Bazin 등의 다양한 서구 사진론을 참조하면서 사진 매체의 고유한 특수성과 함께 사진과 현실의 **중층적이고 복잡한 관계**를 고찰하고 있다. 최민처럼 그 역시 사진을 그 자체로 불완전하고 불투명한 현실의 한 단편에 불과한 재현이자, 그것의 생산, 유통, 소비의 맥락에 따라 ‘객관성’(기록성)과 ‘상징성’(형상성) 사이를 오가는 모호하고 모순적인 **양가성**을 갖는 매체로 보았다. 사진가들은 사진과 현실 사이 객관성에 대한 믿음을 잃지 않으면서도 동시에 현실을 주관화함으로써 사진에 상징적 힘을 부여하고자 한다는 것이다. 여기서 주목할 점은, 사진이 자본주의 사회에서 지배 이데올로기에 복무하면서 리얼리티를 상투적으로 만들고 있다는 Sontag의 사진론에 그가 부분적으로 동의하면서도, 그에 대한 창조적 사진의 가능성을, “**새로운 서술의 시간을 구축**”한다는 Berger의 말에서 찾고 있다는 것이다(1982나:264).

이런 맥락에서 성완경(1982다/1986)은 1960년대 초·중반, 프랑스에서 등장한 ‘신구상회화’(Nouvelle Figuration) 운동에 주목하고, 사진의 현실적 영향력과 사진을 활용해 역으로 그러한 영향력에 저항하는 미술 사이의 관계를 심도 있게 다루고 있다. 이 회화 운동은 대개 사진이 주요 매체로 사용되는 광고, 만화, 잡지화보, 신문기사 등의 매스 미디어 이미지들의 해체와 재구성을 통한 이미지 변형 작업으로 ‘형상성’을 다시금 전면에서 부각시켰다. 그에 의하면 이러한 미술은 현대사회의 이미지 현실에 내재된 문제

에 대한 자각뿐만 아니라, 그러한 이미지 현실이 더욱 심화되고 있는 상황을 외면하고 미술만의 순수한 형식 속에 스스로를 가둔 ‘형식주의’ 미술에 대한 비판의 의미를 갖는다. 성완경(1982가)의 사진에 관한 또 다른 글 「‘이미지 文化’ 속의 寫眞 이미지와 美術」은 아마도 그런 맥락에서 미술이 사진 이미지와의 관계 속에서 구축한 ‘서술성’을 다른 텍스트라고 할 수 있다. 이 글에서 그는 광고나 영화, 디자인 등에서 비합리적이며 물신숭배적 표상으로 변모된 이미지의 끝없는 소비가 현대인의 현실 인식에 근본적 변화를 일으키고 있으며, 이때 실재는 오히려 이미지를 이용하는 자본주의 시스템의 원활한 작동을 위해 존재하는 일종의 ‘알리바이’로 전락했다고 주장한다. 바로 이런 사태에 문제적 시선을 던지고 있는 모노리, 후로망제, 예로, 아이요 등과 같은 ‘신구상회화’ 작가들의 작업에서 사진과 현실, 회화 사이의 상호관계가 문제시될 수밖에 없다. 왜냐하면 사진은 우리와 현실 사이에서 “가시성의 새로운 조건”을 만들어내는 매체인데(1982가:78), 이들 회화에서 사진적 소재나 기법, 제작과정 등 형식적 측면에서 나타나는 사진적 차용이 산업사회에 대한 비판을 위해 전복적 효과를 창출할 수 있기 때문이다. 요컨대 실재, 현실을 대체한 시각문화의 상투적 사진 이미지가 새롭게 구성된 서술적 형식과 서술적 시간성을 통해 산업자본주의 사회의 ‘스펙터클’과 ‘하이퍼리얼’의 허구성, 인위성, 환상성, 혹은 불안전하고 무기력한 현실의 문제를 역설적으로 드러낼 수 있다는 것이다.

3. 예술의 ‘민주화’와 대중매체의 역량

일상적 삶을 포위하며 폭발적으로 팽창하는 대중매체의 이미지들과 정면으로 마주해야 했던 80년대 민중미술 내 사진에 대한 성찰은 필연적으로 대중문화, 그리고 매체, 기술 등에 대한 인식과 첨예하게 결합되어 있었다. 거기에는, 신정훈(2013:53-54)이 주목한 것처럼, 대중문화에 대한 비판적 독해와 그 안에서 긍정적 계기를 찾아내고자 하는 상반된 태도가 공존했다. 당시의 이러한 대중문화에 대한 복잡한 사유를 읽어낼 때 중요한 단서가 되는 것이 바로 Benjamin의 **매체와 기술**에 대한 관점이라고 할 수 있다.

가파른 경제성장과 산업화, 도시화로 인한 한국 사회의 급격한 변화가 기정사실로 받아들여졌던 70년대 말, 『세대』, 『현상과 인식』, 『문학과 지성』,

『창작과 비평』 등의 문예지를 중심으로 ‘대중사회’와 ‘대중문화’에 대한 논의가 또 다시 주요 의제로 부상했다.¹²⁾ 이때 프랑크푸르트학파의 문화산업론은 대중매체의 발달과 산업화된 대중문화의 확산에 비판적 입장을 견지하기 위해 중요한 이론적 역할을 했다.¹³⁾ 그런데 1978년, 문학평론가 김종철(1978)은 당시 한국 지식인들의 대중문화에 대한 비판과 옹호라는 대립적 입장이 갖는 편파성의 문제를 지적하고, 기존의 프랑크푸르트학파 이론과는 결이 다른 Benjamin의 매체미학을 그에 대한 대안적 이론으로 언급하고 있다.¹⁴⁾ 신정훈(2013:48)에 의하면 이것은 ‘도시’, ‘대중문화’, ‘산업사회’에 대해 비판적 입장을 견지하면서도 동시에 모종의 ‘끌림’을 노출했던 ‘현실과 발언’의 ‘양가적’ 태도와도 연결된다. 이 그룹의 작가들에게 있어 도시화, 산업화, 대중사회, 대중문화의 편재적, 증폭적 영향력은 기존 순수미술의 폐쇄적 권위를 ‘해체’하고 동시에 미술을 ‘대중화’, ‘집단화’, ‘사회화’한다는 역사적 당면 과제를 수행하기 위한 하나의 “조건이자 수단”으로 여겨졌기 때문이라는 것이다(2013:57).

그런데 ‘현실과 발언’이 도시적 대중사회나 산업적 대중문화에 취했던 태도에는 단순히 ‘양가적’이라 표현하기에는 걸맞지 않은, 그 태도 안에서 구별되어 작동되는 나름의 엄밀한 비판적 체계를 갖추고 있었던 것으로 보인다. 그들은 고도의 경제성장과 함께 본격적인 소비사회에 진입하면서 우리 시각문화 환경을 잠식했던 상업광고와 같이 획일적인 방식으로 대량생

12) 1971년 노재봉과 한완상에 의해 촉발된 ‘대중사회론’은 70년대 중반 학문적 깊이를 더해가면서 70년대 말 또다시 급부상하는 양상을 보였다. 70년대 말의 논쟁은 한국이 이미 ‘대중사회’로 접어들었다는 것을 기정사실로 받아들이고, 한국 사회에 만연해진 ‘대중문화’를 어떻게 바라볼 것인가의 문제로 그 쟁점이 전환되었다(송은영 2014:105-107 참고).

13) 80년대 전반까지, 송은영(2014:110)에 의하면, “자본주의 사회 전환을 비판”하기 위해 마르크스주의를 ‘대체’하는 역할을 했던 이 이론은, 미술의 상품화를 경계하는 민중미술계의 논의에도 제3세계론, 해방신학, 교육개혁론 등과 함께 중요한 이론적 토대가 되었다.

14) 신정훈(2013:57)은 Benjamin의 매체미학에 대한 김종철의 관점이, 70년대 작가나 미술평론가들을 포함한 지식인들에게 큰 영향을 주었던 프랑크푸르트학파의 대중문화에 대한 일방적 비판론을 ‘교정’하는 방향으로 Benjamin의 「기술복제」가 독해되었다고 보고, 이런 맥락에서 그의 매체미학이 일종의 ‘교정이론’의 역할을 했다고 지적한 바 있다.

산, 대량소비되는 이미지에 대해서는 매우 분명하게 비판적 입장을 고수했다. 예를 들어 최민(1981, 1982)은 자신이 ‘눈요기’-국제상황주의자 Guy Debord의 ‘스펙타클’ 개념에 해당하는 표현으로 보이는-라고 불렀던 광고 이미지의 ‘상투성’, ‘도피성’, 그리고 ‘기만성’을 여러 차례 지적했고, 그리고 도처에 편재하여 “우리 지각과 사고, 행동 방식 전반”에 지속적인 방식으로 영향을 미치는 그것의 위험을 인식하고 대처할 것을 요청했다. 성완경의 생각도 크게 달라 보이지 않는다. 성완경(1982가:78-79) 역시 Debord의 ‘스펙타클의 세계’(société de spectacle) 개념과 함께 Jean Baudrillard의 ‘하이퍼리얼’(hyperréel) 개념을 참조해 자본주의 소비사회가 끝없이 ‘구경거리’를 제공하는 상품, 광고, 영화, TV 등의 온갖 이미지가 현실을 ‘매개’하고 ‘대체’함으로써 현실에 대한 직접적 체험이 불가능해지고 있다고 토론했다.

반면, 이들이 소통과 공동체 회복의 가능성을 찾았던 지점은 대중문화 그 자체라기보다는 대중문화를 만드는 기술인 **대중매체**라고 봐야 할 것이다. 이에 대한 결정적 근거는 김종철의 Benjamin에 대한 독해 속에서 드러난다. 김종철(1978:35)은 Benjamin이 지향했던 “새로운 형태의 민주적 문화”는 그러한 문화를 생산하는 구체적 기술 조건으로서 “기계복제라는 현대적인 기술공학”에 의해 실현될 수 있다는 것을 분명히 읽어내고 있다. 비록 앞서 성완경(1982가:79)이 Baudrillard의 ‘하이퍼리얼’ 개념을 통해 실재를 “항상 복제가 가능한 상태로, 혹은 이미 복제된 모조의 상태”로 만들어 버리는 대중매체의 부정적 효과를 언급하고 있지만, 이 말은 그것이 어떤 주체에 의해 어떤 목적과 맥락에서 생산되고 수용되느냐의 문제에 대한 고려를 전제한 것이었다.

대중문화는, 그 안에 실제로는 매우 다양한 계기들과 요소들이 충돌하고 있으며, 부정적 가치와 긍정적 가치들이 혼재하고 있는 복잡한 대상이다. 사실상 이들이 비판했던 대중문화는 자본주의 문화산업의 획일적이고 상투적이며 선동적이고 기만적인 문화물이었지만, 반면 어떤 긍정적 가능성을 찾았던 것은 대중문화의 기술적 역량, 보다 정확히 말하자면 자본주의가 독점하고 있는 **매스 미디어의 역량**을 역이용하는 대안적 혹은 대항적 대중문화가 아니었을까? 신정훈(2013:51-56참고) 자신이 대담한 주장이었다고 인용하고 있는 김정현의 언급 역시 산업사회가 대량생산한 대중문화

자체를 긍정한다는 의미라고 해석하기엔 다소 무리가 있다. 벤야민의 「기술복제」에서 김정현(1981:76)이 읽어낸 보다 중요한 내용은 ‘아우라의 쇠퇴’가 아니라, 그 쇠퇴와 함께 기대될 수 있는 긍정적 의미에서의 예술의 ‘세속화’, 다시 말해 예술의 ‘민주화’의 문제였던 것으로 보인다. 그는 이를 실현하기 위한 방법으로 판화, 인쇄, 사진, 벽화 등과 같은 보다 발전된 기술이나 대중적인 매체의 적극적 이용을 제안하고 있기 때문이다.

이들에게 직접적인 영향을 준 Benjamin의 사진론으로 한정해 말하자면, 프랑크푸르트학파가 대중문화 전반에 적대적이었던 반면, Benjamin은 대중문화 안의 복잡성을 읽어내고 예술의 민주화를 위한 가능성을 대중문화를 만드는 기술 그 자체, 일테면 기계적 복제성이라는 사진의 특수한 **기술적 속성**과 그로 인한 예술작품의 존재방식과 생산방식, 그리고 수용과 지각방식 등의 근본적 변화에서 찾아내고자 했던 것도 바로 그런 맥락에서라고 할 수 있겠다. 프랑크푸르트학파와의 밀접한 관계 속에서 특히 매체와 기술에 대한 그의 사유가 형성되었지만, 그의 이론이 대중문화론 혹은 문화산업론으로 간주되지 않는 이유이기도 할 것이다.

IV. 맺음말

1980년대 ‘비판적 리얼리즘’ 미술에서 형성된 사진 담론의 가장 큰 변별성은 사진의 심미적 측면과 정치적 측면을 긴밀하게 연결된 문제로 보았다는 것이다. 사진의 예술성을 중심으로 그 기법적, 형식적, 미학적, 또는 제도적 측면에 대한 논의들이 이루어지고, 현실에 대한 참여적 문제, 윤리적 문제 등이 여기에 부가적으로 제기되는 방식이 주를 이루던 그 이전 사진계의 주류 담론과는 달리, 80년대 민중미술 내 사진 담론은 사진 매체의 기술적 속성을 중심으로 심미성과 정치성을 연결하는 팽팽하고 가파른 긴장 속에 놓여있었다. 이는 물론 이 시기 문화 담론 전반에 걸쳐 나타나는 특성일 것이다. 그러나 대중매체와 고급문화, 기술과 예술 등 산업화된 자본주의 사회의 온갖 대립이 교차하는 지점에서 그 대립을 가로지르는 사진은 가장 첨예하게 분리된 문제를 연결하여 사유하는 자리에 놓여있었다고

할 수 있다. 그리고 사진 매체의 기술적, 혹은 존재론적 측면에 대한 관심은 자연스럽게 사진과 실재, 사진과 현실과의 관계에 대한 질문으로 이어졌다.

먼저, 사진의 매체성에 대한 관심은 Benjamin의 사진론을 수용하면서 특히 사진의 기계적 복제성이 이 시기 미술이 당면한 미술 내·외적 현안들과 매우 밀접한 연관성을 갖고 있을 뿐만 아니라, 그 현안들을 상당히 효과적으로 해결할 수 있는 가능성으로까지 이어졌다. 세차게 몰아치는 ‘진보’라 불리는 폭풍에 의해 미래를 향해 떠밀리면서도, 그러한 현재를 만들어낸 과거에 대하여 질문을 멈추지 않았던 Benjamin의 반세기가 지난 사유와 80년대 민중미술 사이 이러한 공명은 무엇을 의미하는 것일까? 그로부터 다시 반세기가 넘게 시간이 흐른 지금 그 결정적 의미를 확인할 수는 없을 것이다. 다만 그것은 오히려 모든 것들이 결정적인 것으로 드러나는 세계에 맞서, 결코 결정되지 않는 의미, 결코 닫히지 않는 가능성에 대한 각성이었을 것이라고 말할 수는 있을 것이다. 속절없이 사라져가는 삶의 양식과 거세게 밀려오는 소비자본주의적 발전의 조류를 정면으로 마주하고 있던 그들에게 Benjamin의 사유는 진보나 회귀, 기술이나 예술의 단선적으로 확정된 가치와 영토들에 대해 질문을 던지고, 결정된 것으로 드러나는 모든 것들 속에서 여전히 진동하고 있는 계기들을 고민하게 해주었을 것이다. 이는 기술에 의한 진보와 발전에 대한 전체주의적 동의에 예리한 비판의 칼을 겨누는 것이며, 역으로 급격한 산업화를 통해 소중했던 것들을 파괴하는 기술에 대한 단선적 비판을 넘어 기술의 긍정적 측면에 대한 모색이 시작되고 있음을 의미하는 것이었다. 나아가 이는 예술의 고전적 영토 분할을 넘어, 사진 이미지를 비롯한 대중매체의 양가성과 역동성에 대한 심층적 사유가 이루어지고 있음을 드러내주고 있다.

다음으로, 사진과 현실의 관계에 대하여 제기된 질문을 통해 해방 이후 한국 사진계의 커다란 줄기를 이루었던 리얼리즘 사진뿐만 아니라 80년대 민중미술의 창작방법론으로 대두됐던 리얼리즘 미학에 대한 인식에 의미심장한 변화를 엿볼 수 있다. 전후 다양한 버전의 리얼리즘 사진이 일제강점기 ‘살롱사진’에서 보인 몽환적, 현실도피적 필터를 제거하고 일상의 삶과 역사적 현실을 다루고자 했음에도 불구하고, 때론 소재의 ‘상투성’, 시선의 ‘감상주의’를 극복하지 못했거나, 때론 “세련되고 [...] 모던한”(이형

록 2009:155) 감각을 통해 포착한 사물과 공간의 조형적 형태와 구성을 사진의 리얼리티로 간주하기도 했다. 최민이 김영수, 정인숙, 정범태 등의 다큐멘터리 사진 작업에 지속적으로 관심을 가졌을 때 그가 염두에 두었던 사진의 리얼리즘은 이와 조금 결을 달리한다. 그가 본 현실은 늘 변화 속에 있었으며 그러한 현실을 한순간 고정하는 사진은 그 자체로 다면적, 다층적인 현실의 그저 한 단편만을 보여줄 수 있을 뿐이다. 그러나 그러한 사진의 한계는 사진을 역설적으로 현실의 본질적 모호성을 가장 탁월하게 드러낼 수 있는 매체로 작동하게 만든다. 반면 성완경에 있어 리얼리즘은, 그 자신이 작가로서 직접 제작했던 작품이나 그가 평론가로서 관심을 가졌던 신학철, 박불뚱 등의 작품에서 주로 사용된 포토몽타주 기법에서 짐작할 수 있듯이, 오히려 현실을 해체하고 재구성하여 “새로운 서술의 시간을 구축”하는 것을 의미한다. 리얼리즘을 실천하는 방법론에 있어 두 사람 사이 크게 차이가 나고 있다. 그러나 두 사람 모두 이른바 ‘순수사진’의 ‘형식주의’나 ‘조형주의’라는 틀을 벗어나, 사진이 미술을 포함한 사회적, 정치적, 문화적 영토들을 가로지르는 지점에 대한 관찰을 통해 사진의 매체성을 사유했다는 점에서 그 공통점을 말할 수 있을 것이다. 이들의 사진에 대한 사유가 이들이 주목했던 동시대 구체적인 사진적 실천들 속에서 어떻게 공명하고 있는지에 대한 논의는 후속 연구를 위해 미뤄둔다.

■ 참고문헌

- 기혜경(2018), 『이미지 시대의 매체 vs 미디어: 민중미술, (포스트)모더니즘, 신세대 미술의 예술적 실천들』, 현실문화A.
- 김동식(2000), 「코믹하면서도 비극적인 괴물의 발생학: 백민석론」, 『냉소와 매혹』, 문학과 지성사, 214-250.
- 김우창(1978), 「보이는 것과 보이지 않는 것: 산업시대의 미학과 인간」, 최민·성완경 편(1982), 『시각과 언어』1권, 열화당, 121~139.
- _____ (2014), 「현실의 예술적 재구성: 현실과 형상」, 유종호 외, 『예술과 삶에 대한 물음: 문화예술과 현실』, 민음사, 146-151.
- 김윤수(1975), 「20세기 예술과 사회배경」, 손장섭·김정현 편(1986), 『시대상황과 미술의 논리』, 도서출판 한겨레, 11-28.
- 김정현(1981), 「산업사회의 미술-미술의 사회적 소외와 편재를 중심으로」, 『금강문화』14호, 66-77.
- 김종철(1978), 「대중문화와 민주적 문화」, 『세계의 문학』3권 2호, 16-39.
- 미술비평연구회 편(1993), 『문화변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어.
- 박주석(2021), 『한국사진사』, 문학동네.
- 박평중(2016), 「1950~60년대의 아마추어 사진단체와 사진담론의 지형」, 『Aura』37호, 한국사진학회, 33-44.
- _____ (2020), 「한국사진의 리얼리즘과 모더니즘-작가의 등장과 사진 담론」, 『Aura』44호, 한국사진학회, 37-50.
- 박혜성(2010), 「한국 사진 잡지 『사진문화』 연구: 1948년부터 1950년까지」, 『Aura』23호, 한국사진학회, 95-115.
- 성완경(1982가), 「‘이미지 文化’ 속의 寫眞 이미지와 美術」, 『공간』 183호, 77-79.
- _____ (1982나), 「사진과 현실」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어』1권, 열화당, 230-268.
- _____ (1982다), 「서구 현대미술의 또 다른 면모」, 손장섭·김정현 편(1986), 『시대상황과 미술의 논리』, 도서출판 한겨레, 361-392.
- _____ (1984), 「미술의 민주화와 소통의 회복」, 손장섭·김정현 편(1986),

- 『시대상황과 미술의 논리』, 도서출판 한겨레, 235-258.
- _____ (2006), 「나의 좁은 꿈을 꾸는 동안 계속되었다-오윤과 민중미술」, 『오윤: 낮도깨비 신명 마당』, 컬처북스.
- 송은영(2014), 「1970년대 후반 한국 대중사회 담론의 지형과 행방」, 『현대 문학의 연구』 53호, 한국문학연구학회, 103-136.
- 신정훈(2013), 「산업사회, 대중문화, 도시에 대한 ‘현실과 발언’의 양가적 태도」, 『미술이론과 현장』 16호, 한국미술이론학회, 41-69.
- 여문주(2022가), 「1970년대 한국의 실험미술에서 사진의 활용과 지표적 징후들」, 『문화예술산업연구』 22권 2호, 문화예술산업연구소, 1-13.
- _____ (2022나), 「1970년대 행위미술에 나타난 사진의 위상 전환- ‘지표성’ 개념을 중심으로」, 『한국예술연구』 35호, 한국예술연구소, 141-164.
- 원동석(1982), 「수용의 현실과 소외」, 최민·성완경 편, 『시각과 언어』 1권, 열화당, 31-58.
- _____ (2005), 「1980년대 미술비평의 논리와 상황: 미술운동과 연계된 비평활동을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 15호, 한국근현대미술사학회, 243-294.
- 이형록(2009), 신수진 편, 『이형록 사진집』, 눈빛.
- 진동선(2000), 「한국 사진과 평론: 오늘의 한국 사진과 평론의 현실」, 김승곤 외, 『한국 사진이론의 지형』, 홍디자인 출판부, 27-39.
- 최민(1979), 「複製 美術品の 감상」, 『美術春秋』 2호, 25-27.
- _____ (1980), 「미술가는 현실을 외면해도 되는가」, 이섭 편(2021), 『글, 최민』, 열화당, 2021, 144-155.
- _____ (1981), 「이미지의 대량생산과 미술」, 이섭 편(2021), 『글, 최민』, 열화당, 2021, 168-176.
- _____ (1982.11.27), 「눈요기 文化」, 『동아일보』.
- _____ (1983), 「수수께끼 같은 이미지: 김영수의 사진집 『現存』」, 이섭 편(2021), 『글, 최민』, 열화당, 2021, 463-467.
- _____ (2006), 「스트레이트 포토, 리얼리즘, 다큐멘터리」, 이섭 편(2021), 『글, 최민』, 열화당, 489-501.
- 최인진(1999), 「한국 사진잡지의 역사 下-1」, 『한국사진』 229호, 32-44.
- Freund, G. 지음(1974), 성완경 옮김(1987), 『사진과 사회』, 눈빛.

- Benjamin, W. 지음(1931), 최성만 옮김(2012), 「사진의 작은 역사」, 『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』, 도서출판 길, 151-196.
- _____ (1936), 최성만 옮김(2012), 「기술복제시대의 예술작품」, 『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』, 도서출판 길, 39-96.
- Read, H. 지음(1931), 윤일주 옮김(1969), 『예술이란 무엇인가』, 을유문고.

❖ ABSTRACT

Benjamin's Media Aesthetics and the Formation of Photographic Discourse in Critical Realism of the 1980s

Yeo, Mun Ju
Chonnam National University

This paper examines how new perceptions and discourses on photography emerged within the theoretical framework of Minjung Art's contemporary texts. If the 1970s exposed only the mass culture allowed under the control of fascist totalitarianism, the 1980s marked an era of 'image excess' disseminated by mass media as fascism receded into the background and full integration into the consumer capitalist world order occurred. This radical shift in visual culture profoundly influenced the contemporary art's perspective on photography. Photography, which shares a specific plastic language with art in terms of aesthetics, occupies a unique position, serves as both a key ideological medium that shapes a new visual culture environment and a medium that reveals hidden realities. This paper, as an ideological foundation for understanding the aesthetic positions and attitudes of the time towards the transformed reality of visual culture, examines various Western theories of photography as it was introduced in Korea during that period. It analyzes how these theories were embraced, with a special emphasis on the reception and influence of Benjamin's theory that played a prominent role in shaping perceptions of the relationship among art, media, and reality within the photographic discourse.

200 비교문화연구 제70집(2023.10)

Keywords: Minjung Art, Critical Realism, Photography, Mass Media,
Media Aesthetics, Walter Benjamin

■ 논문투고일 : 2023. 09. 09

■ 심사완료일 : 2023. 10 .10

■ 게재확정일 : 2023. 10. 11